



Davis Gonzalez, Ana. "Facundo y Museo de la Novela de la Eterna, dos modos de leer lo real y la ficción".
Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades, noviembre de 2020, vol. 9, n° 20, pp. 171-182.

Facundo y Museo de la Novela de la Eterna, dos modos de leer lo real y la ficción

Facundo and Museo de la Novela de la Eterna,
two ways of reading reality and fiction

Ana Davis Gonzalez¹

Recibido: 13/04/2019

Aceptado: 10/12/2019

Publicado: 09/11/2020

Resumen

El estudio que sigue consiste en un análisis contrastivo entre dos textos paradigmáticos de la literatura argentina: *Facundo o civilización y barbarie* (1845) de Domingo Faustino Sarmiento (1811-1888) y *Museo de la Novela de la Eterna* (1967) de Macedonio Fernández (1874-1952). La investigación tiene como eje la complejidad genérica de ambos textos que, por su antitética relación con la ficción, se resisten a ser leídos como novelas. No obstante, la opinión de la crítica no es unívoca en ninguno de los dos casos, por razones que expondremos. Hacer dialogar dos obras tan disímiles tiene como fin proponer una dicotomía narratológica que distinga entre el "idealismo referencial" de *Facundo* y el "realismo no referencial" de *Museo*, binomio que consideramos eficaz para entender por qué ambos textos son genéricamente difíciles de clasificar.

Palabras clave

Museo de la Novela de la Eterna; *Facundo o civilización y barbarie*; Macedonio Fernández; Domingo Faustino Sarmiento; ficción.

Abstract

The following paper is a contrastive analysis between two paradigmatic texts of Argentine literature: *Facundo o civilización y barbarie* (1845) by Domingo Faustino Sarmiento (1811-1888) and *Museo de la Novela de la Eterna* (1967) by Macedonio Fernández (1874-1952). The research focuses on the generic complexity of both texts that are reluctant to be read as novels because of their antithetical relationship with fiction. However, the opinion of the criticism is not unique in either case for reasons that we'll explain below. Make so different books dialogue is aimed at propose a narratological dichotomy that distinguishes between the "referential idealism" in *Facundo* and the "non-referential realism" in *Museo*, a binomial that we consider effective to understand why both texts are generically difficult to classify.

Keywords

Museo de la Novela de la Eterna; *Facundo o civilización y barbarie*; Macedonio Fernández; Domingo Faustino Sarmiento; fiction.

¹ Becaria predoctoral del Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana (Universidad de Sevilla).
 Contacto: adavis@us.es



Introducción

En “Sobre Borges” (*Crítica y ficción*), Ricardo Piglia propone la vinculación antitética entre dos obras argentinas, el *Facundo* (1843-1845) de Sarmiento y el *Museo de la novela de la eterna* (1904-1967) de Macedonio Fernández, para explicar la evolución de la narrativa de su país:

Entre un libro y otro todo ha cambiado en la literatura argentina. Existe una relación con las prácticas de la verdad y existen también nuevas relaciones entre política y ficción. Pero a la vez muestran la persistencia de la literatura nacional. (“Sobre Borges” 154)

El presente trabajo parte de dicha cita para señalar la importancia metodológica de comparar ambos textos con el fin de profundizar la comprensión acerca del modo en que se vinculan con lo real. ¿Por qué enfrentar un texto que funda la literatura decimonónica a otro que representa la radicalidad de la vanguardia? ¿Qué es aquello que persiste entre un libro y otro? Piglia indica que *Facundo* es “un libro de ficción escrito como si fuera un libro verdadero” (“Sobre Borges” 40) mientras que *Museo* alcanza “la autonomía plena de la ficción en la literatura argentina” (“Política y ficción” 205). El examen simultáneo de las dos obras permite un análisis teórico acerca de la relación entre las nociones de realismo, historia, ficción, lo real, verdad y política, conceptos que poseen un eje de implicación y dependencia en todo texto literario. La ficción es, entre los mencionados, el término clave a la hora de clasificar una obra como novela –por ejemplo, al distinguir entre un libro de historia y una novela histórica–. A su vez, es una noción conflictiva pues esta delimitación no siempre es nítida –piénsese, por ejemplo, en la ambigüedad de la autoficción–. La ficción se opone, desde una perspectiva simplificada, a lo real, a aquello que efectiva y empíricamente ocurrió. Como es sabido, esa frontera no siempre es clara en todos los textos, sean del género que fueren, porque todo narrador es una vía que filtra, ordena y declara la información de una manera concreta. Toda instancia narrativa es una frontera entre lo real y la ficción, entre esas prácticas de la verdad, la política y la ficción referidas por Piglia. Definir cómo se articula y funciona ese umbral es uno de los modos de identificar el género de una obra –literaria o no–.

En “Sarmiento escritor” (1998), Piglia insiste en la necesidad de rastrear la historia del lugar de la ficción en la literatura nacional. Según él, dicha historia se iniciaría dos veces; primero en *Facundo*, luego en *El matadero*. Pero, entonces, ¿es *Facundo* efectivamente un libro de ficción? Si la respuesta fuera afirmativa, cabe un segundo interrogante: ¿la ficción hace del *Facundo* una novela? En las líneas que siguen, nos proponemos dilucidar el modo en que se lee la ficción en dos textos que son genéricamente problemáticos, el *Facundo* y el *Museo*. No obstante, lo conflictivo de ambas obras se genera por razones totalmente opuestas; si en la primera se alude a hechos históricos –por tanto, el problema es de contenido–, la segunda es compleja desde un punto de vista formal al llevar al límite y poner en tensión todas las propiedades particulares de lo novelístico. Ello explica la elección de nuestro título, dos modos de leer lo real y la ficción, porque entender la manera en que ambos se vinculan a la ficción y, por ende, a lo real, posibilita establecer su caracterización genérica. A su vez, su estudio en simultáneo obliga a plantearnos cómo se asocian las nociones antes aludidas: historia, política, realismo, lo real y la ficción.

Tanto *Facundo* como *Museo* son obras problemáticas en su caracterización genérica por razones antitéticas, pero ambas nacen de modo similar. El primero se publica en forma de folletín por entregas desde el 2 de mayo al 7 de junio de 1843 en *El progreso*, aunque la obra que conocemos actualmente sale a la luz en 1845. El segundo tiene una larga historia escritural desde que su autor lo iniciara en 1904, publicara algunos esbozos en el único número de la

revista *Libra* (1929) y se editara póstumamente en 1967.² Por tanto, tendemos a leer en forma de libro completo dos textos que no nacieron como tal.

Sumado a esto, la crítica ha leído *Facundo* como una obra genéricamente heterogénea que entremezcla historia, autobiografía y panfleto político, con ficción, siendo el último elemento discutible y sobre el que nos detendremos en nuestro estudio. En el caso de *Museo*, el problema no es tanto la heterogeneidad genérica que lo conforma como la sobresaturación del empleo de la metalepsis que coloca la metaficción como centro neurálgico, y lleva a plantear la propia definición de novela. O, dicho de otra manera, Macedonio “desdefine” lo novelesco al desarticular la unidad textual de su obra.

***Facundo*, novela en potencia**

Ricardo Piglia teoriza que *El matadero* no fue publicado por Esteban Echeverría debido al estatuto ficcional de su trama, ya que la ficción hubiera disminuido la intención de denuncia del original. Tal hipótesis se desprende de la coincidencia entre los campos político y literario durante el siglo XIX, una convergencia que explicaría la “resistencia a la ficción” de la literatura argentina decimonónica (Piglia, “Sarmiento” 22). A partir de esa dependencia, Doris Sommer califica como “fundacionales” algunas novelas hispanoamericanas que fundan las tradiciones nacionales. En el caso de la tradición argentina, ella identifica *Amalia* (1851) de José Mármol en este rol porque considera que es una novela que aúna la pasión personal con el destino de la patria.

No todos los críticos acuerdan con este criterio; Fabio Espósito y Alejandra Laera, por ejemplo, sitúan el nacimiento de la ficción novelística argentina a partir de 1880. Laera afirma que el tipo de novelas señaladas por Sommer fueron cuantitativamente más escasas en el caso argentino; así, la existencia de solo algunos ejemplos aislados cuestionaría la supuesta voluntad fundacional colectiva propuesta por Sommer. Las obras de Cambaceres y Gutiérrez serían, por tanto, las primeras novelas nacionales, denominadas por Laera como “liminares” porque en ellas se vislumbran los primeros síntomas de la autonomía de la ficción en la literatura argentina: produjeron “ficción en los umbrales de la ficción” (*El tiempo vacío* 21). Desde este punto de vista, *Facundo* carecería del estatuto de novela por el predominio de los acontecimientos históricos que narra por sobre los elementos ficcionales. Para indagar adecuadamente en dicho problema, habría que distinguir entre el proyecto original de Sarmiento, el resultado del texto y las lecturas posteriores a las que se lo ha sometido.

Resulta difícil afirmar que el político argentino tuviera la intención de escribir una novela si tenemos en cuenta que asociaba este género al tiempo del ocio, no como algo negativo, sino como esparcimiento propio de la civilización.³ Desde esta perspectiva, haber escrito una novela ficcional habría desdibujado su interés de denuncia; resultaba imprescindible que los hechos narrados en su texto hubieran ocurrido efectivamente para sostener su lectura política y ubicar en el polo de la barbarie a la doble figura Quiroga-Rosas. La abierta invención de los acontecimientos hubiera hecho desconfiar al lector de la posición sarmientina.

Aunque sean evidentes, estas conclusiones han condicionado las dos líneas de lectura de *Facundo* que se abrieron tras su publicación. Como explica Sorensen, aunque el libro fue celebrado por muchos en el momento de su aparición, sus primeros detractores se basaron en la falta de rigor histórico del texto para desacreditarlo; por ejemplo, Juan Bautista Alberdi lo

² Para más información acerca del proceso de su escritura, véase “Historia de una gestación. *Papeles de reciénvenido* y la atmósfera intelectual porteña” (2007) de Carlos García.

³ Así escribía en *El Nacional* (1856): “[...] lean novelas los que gusten de lectura tan amena [...]. Las novelas han educado a la mayoría de las naciones” (Molina 49).

describió como “[...] el primer libro de historia que no tiene ni fecha ni data para los acontecimientos que refiere” (Sorensen 63).

Durante el Centenario, la revisión de la tradición decimonónica se constituyó en una empresa colectiva en la que participaron numerosos intelectuales interesados en reivindicar una cultura nacional para el aniversario de su patria. La consagración del gaucho como figura nacional se alcanzó mediante la recuperación de la literatura gauchesca, especialmente, de *Martín Fierro*. Pero, como es sabido, la centralidad del poema de Hernández fue un gesto político más que literario, pues la elección no se debió únicamente a su popularidad, sino que significó también una postura ideológica revisionista sobre la historia: la elección de *Martín Fierro* fue una defensa implícita de la perspectiva rosista en detrimento de la mirada liberal de Mitre y Sarmiento.

En esta empresa, *Facundo* no se dejó a un lado, sino que, como señala Sorensen, se reivindicó como obra literaria, es decir, como texto de ficción. Por ejemplo, Leopoldo Lugones desmintió la veracidad de su dicotomía entre civilización y barbarie, y lo consideró “nuestra gran novela política” (Sorensen 67). Por su parte, Ricardo Rojas hizo hincapié en su carácter de epopeya y concluyó: “Sarmiento no escribió la biografía de Facundo, sino creó su leyenda. Compuso el poema épico de la montonera” (Sorensen 207). De esta manera, tras los elogios se niega su carácter histórico y denunciador, y se lo ubica en el ámbito de la novela. Ello pone al descubierto cómo la caracterización genérica del *Facundo* se vinculó directamente a una cuestión ideológico-política, pues admitir la realidad de la historia significaba aceptar la barbarie de Quiroga-Rosas. En su estudio sobre la recepción de la obra, Sorensen explica con más detalle ese proceso que llega hasta el revisionismo histórico del peronismo; por ejemplo, J. A. Ramos afirma sin tapujos que *Facundo* es una mentira, un “relato novelesco”, cuyo “personaje demoníaco [...] no existió nunca” (Sorensen, *El Facundo* 66).

Junto a esta orientación, durante el siglo XX, la mayoría de los críticos negaron que *Facundo* sea efectivamente una novela.⁴ La propuesta de Piglia (1998), aunque es, en cierta manera, paradójica, se ubica en esta tradición. Al intentar clasificar la obra, indica que es el “germen de la novela argentina”, una suerte de novela en potencia, y añade: “no leemos el *Facundo* como una novela (que no es) sino como un uso político del género. (*Facundo* es una prosa-novela, una máquina de novelar, el museo de la novela futura. En este sentido, funda una tradición)” (“Sarmiento” 27). Piglia sostiene que el género está condicionado por su lectura y, aunque afirma que “no la leemos como novela”, sí detecta ciertos elementos ficcionales en *Facundo* pero subordinados a lo político y concluye: “[...] el libro no es verdadero ni falso” (28).

Por su parte, Sorensen (1998) tampoco cree que la obra sea efectivamente una novela, pero también admite que hay una “contaminación ficticia” que el propio Sarmiento señala en la edición de 1851: reconoce en nota al pie su falta de objetividad, errores y exageraciones (Sorensen 70-71). La autora considera necesario dilucidar los “nudos textuales” que promueven la lectura de *Facundo* como una novela, además de las cuestiones político-ideológicas ya mencionadas. Para ella, la instancia narrativa del texto cuestiona su propia veracidad, por ejemplo, al comentar que algunos episodios son “fábulas inventadas por la adulación” (Sarmiento, *Facundo* 132). En otras ocasiones, se atribuyen ciertos errores a la imaginación del pueblo: “Acaso es esta una de esas idealizaciones con que la imaginación poética del pueblo embellece los tipos de la fuerza brutal” (Sarmiento, *Facundo* 268). La autora añade dos estrategias retóricas más que despojan la narración del realismo histórico esperable: las alusiones metatextuales y las referencias dramáticas: “He necesitado andar todo el camino que

⁴ Según Hans-Otto Dill (1994) no es una obra ficcional pues “reproduce fácticamente la realidad” y su protagonista es real (70).

dejo recorrido para llegar al punto en que nuestro drama comienza” (Sarmiento, *Facundo* 139). Además, indica que, si bien la intención no parece vincular el texto al género teatral, “la palabra ‘drama’ produce cierta inestabilidad elocutoria. Leer el texto en clave dramática implica privilegiar los aspectos teatrales de los hechos, ponerlos en escena, podría decirse, y distanciarlos de lo factual” (*Facundo* 69). También Sandra Contreras (2012) se centra en la retórica teatral como medio para aumentar el dramatismo, aunque ello no prueba que Sarmiento buscara hacer literatura en lugar de historia. Antes que ficcionalizar, dice Contreras, el político argentino persigue proyectar la revolución como un drama nacional (83).

Sintetizando, se puede afirmar que, a pesar de la heterogeneidad genérica indiscutible de *Facundo*, no hay un interés de ficcionalizar la historia en el proyecto inicial de su escritura. No obstante, más allá de las lecturas político-ideológicas ya expuestas, hallamos en el texto ciertos momentos en que el narrador se aleja de la veracidad que se exige de una obra histórica. En otras palabras, no se cumple el horizonte de expectativas ni siquiera entre los lectores contemporáneos a Sarmiento –sirvan las críticas de Alberdi como ejemplo significativo–. En el siguiente apartado intentaremos explicar, de manera sintetizada, las causas y consecuencias de ello en relación con su contexto histórico, para profundizar en el modo de proyectar la ficción y lo real, y compararlo con la segunda novela que nos ocupa, el *Museo*.

La dialéctica paradójica del *Facundo*

Piglia afirma que *Facundo* se mueve en la oscilación entre lo verdadero y lo falso, pues “propone una experiencia de la realidad y está fundado en la creencia. Pero al mismo tiempo se postula como la verdad misma” (“Sarmiento” 28). La conclusión de Piglia lleva a preguntarse cómo opera el realismo, no solo en literatura, sino también en textos no literarios. Barthes define el realismo moderno como un nuevo código de verosimilitud construido por elementos irrealistas que crean ese “efecto de realidad” (218). Como explica Compagnon, la pregunta no ha de ser “¿cómo la literatura imita lo real?” sino “¿cómo nos hace creer que copia lo real?” (128). Habría que ampliar entonces la cuestión y preguntarse cómo cualquier obra, literaria o no, alcanza el efecto de realismo.

En el caso de Sarmiento observamos que se sirve de dos maneras antitéticas de llevar a cabo su proyecto político para denunciar una serie de eventos que él considera de barbarie: primero, se apoya en acontecimientos históricos reales; segundo, antes que provocar una ilusión referencial en el lector, se decanta por el método inverso, esto es, dramatizar y exagerar dichos sucesos con el fin de que resulten inverosímiles. Dicho de otro modo, la estrategia ideológica de Sarmiento consiste en que el lector llegue a dudar de la historia al no poder concebir que puedan acometerse acontecimientos tan terribles. Un ejemplo lo encontramos en la siguiente pregunta retórica que el narrador dirige al lector: “¿Creéis por ventura, que esta descripción es plagiada de *Las mil y una noches* u otros cuentos de hada a la oriental? Daos prisa, más bien, a imaginarnos lo que no digo” (Sarmiento, *Facundo* 268). La instancia narrativa apela a la imaginación del lector para que rellene los huecos eludidos y sospeche que la realidad es aún peor de lo que se puede relatar.

Esa dialéctica paradójica de *Facundo*, ese vaivén entre verdad y ficción, responden a una retórica de época. Como es sabido, la intelectualidad y la cultura hispanoamericanas se encontraba en el siglo XIX muy cercana al pensamiento ilustrado, en consonancia a su contexto socio-político inmediatamente posterior a las independencias. Eso ha llevado a considerar que el verdadero romanticismo hispanoamericano se iniciaría con las obras premodernistas de autores como José Martí o José Asunción Silva. Entonces, ¿debemos calificar de “ilustradas” a todas las manifestaciones artísticas anteriores a los mencionados? Es evidente que se mantiene en ellas una voluntad de adoctrinamiento del pueblo cercana al pensamiento dieciochesco, pero

es sabido que los escritores hispanoamericanos bebieron de fuentes románticas europeas –Lord Byron, Chateaubriand, entre otros–. Estamos, por tanto, ante un fenómeno de hibridez conforme a la situación particular de Hispanoamérica, en la cual se engendra una literatura distinta a la del Viejo Continente.

En la advertencia de *Facundo*, Sarmiento expone su declaración de intenciones y afirma que en su obra “hay una exactitud intachable, de que responderán los documentos públicos que sobre ellos existen” (33). Es decir, ofrecer una historia verdadera y documentada. Pero, en su descripción de Quiroga, presenta a un “genio bárbaro”, asimilable a cualquier héroe de epopeya. Desde las primeras líneas de la introducción, emerge el tono mítico de un narrador que se hace explícito a lo largo de toda la obra:

¡Sombra terrible de Facundo, voy a evocarte, para que, sacudiendo el ensangrentado polvo que cubre tus cenizas, te levantes a explicarnos la vida secreta y las convulsiones internas que desgarran las entrañas de un noble pueblo! (*Facundo* 37-38)

Con los términos “sombra”, “sangre”, “cenizas”, la epicidad se proyecta en un héroe testigo del espíritu de un pueblo noble. Facundo Quiroga es presentado desde una óptica legendaria, en paralelo a la obra misma, denominada por el narrador como “pobre librejo”, leído por “lectores apasionados [...] hasta hacerse él mismo, en las hablillas populares, un mito como su héroe” (*Facundo* 51). La intención de desacreditar la figura del caudillo se atenúa en ciertos pasajes donde el narrador reconoce los aspectos heroicos que caracterizan al tirano,⁵ haciendo de Facundo una figura ambivalente:

Estos rasgos prueban la teoría que el drama moderno ha explotado con tanto brillo, a saber: que aun en los caracteres históricos más negros hay siempre una chispa de virtud que alumbra por momentos y se oculta. Por otra parte, ¿por qué no ha de hacer el bien el que no tiene freno que contenga sus pasiones? Esta es una prerrogativa del poder como cualquiera otra. (*Facundo* 234)

Como es sabido, la dialéctica sarmientina se estructura en el binarismo al distinguir entre civilización y barbarie, campo y ciudad, unitarios y federales, etc. Así, la organización nacional se postula como proyecto a futuro, la República Argentina es el afán deseado y eso da pie a la configuración utópica de la novela: “La pregunta básica es siempre ¿dónde está el presente? O mejor ¿cómo estar en el presente? Y esa pregunta es un tema central en la obra de Sarmiento” (Piglia, “Sarmiento” 21). El presente de barbarie surgido de la Pampa se contrapone al futuro de orden nacional unitario en la capital: “Buenos Aires está llamada a ser, un día, la ciudad más gigantesca de ambas Américas” (*Facundo* 59). El tono legendario empleado con la figura de Facundo se combina con el utópico para aludir al porvenir esperanzador del pueblo argentino. De ello se deduce que Piglia acierta al afirmar que el contenido histórico del libro se diluye y la intención de narrar los acontecimientos de la vida de Facundo se pierde para dar paso a una “novela que señala al futuro” (21). Si para Piglia el exilio es una forma de la utopía y Sarmiento escribe desde el exilio, no es casualidad que relate una historia utópica. Por ello, a pesar de que el narrador de la historia afirme la veracidad de su escritura, el modo en que se narra el argumento es literario y, como concluye Demaría, “Sarmiento confiesa exactamente lo opuesto a lo que se propone” (122). La heterogeneidad genérica y la dialéctica paradójica hacen de *Facundo* un libro inclasificable que se mueve en la ambivalencia entre la realidad y la ficción, cuya unidad formal y de contenido se logra únicamente mediante la utopía. Toda utopía es

⁵ En palabras de Demaría: “el *Facundo* se canibaliza a sí mismo” pues la “imagen del caudillo [...] sanguinario [...] cede ante la segunda imagen del Quiroga civilizado” (118-119).

anacrónica pues consiste en una retórica que fusiona el pasado, el presente agónico y el futuro incierto; *Facundo* denuncia hechos pasados a través de la tiranía de Quiroga para explicar el presente y con el fin de mejorar el futuro. Por ello, acierta Piglia al definir el texto como “museo de la novela futura” (27), no solo porque anuncia un Estado profético en manos de los unitarios, sino también por ser una novela en potencia que augura la literatura argentina posterior.

Museo de la novela de la nada

Lo que me parece hermoso, lo que me gustaría hacer es un libro sobre nada, un libro sin ataduras externas, que se sostuviese a sí mismo con la fuerza interna de su estilo, como la tierra se sostiene en el aire, un libro que apenas tuviera argumento, o, al menos, que fuese invisible, si esto es posible.

Gustave Flaubert, carta a Louise Colet

La cita que encabeza el presente apartado sirve a Piglia para ejemplificar el abismo entre la dependencia política de la literatura hispanoamericana decimonónica frente a la emancipación gradual que, ya en el siglo XIX, sí había alcanzado la europea. Una emancipación total entre literatura y política se lograría de manera radical en esa novela (utópica) imaginada por Flaubert, carente de coordenadas histórico-políticas e incluso de trama argumental. Es decir, un texto imposible si tenemos en cuenta que la novela es el único género que se entiende y se explica a partir de la conciencia histórica de la modernidad. Pero sí es cierto que el siglo XX posibilitó las vías para el desarrollo de una experimentación formal y de contenido de las cuales la novela saca altísimo provecho. Y el *Museo* es un ejemplo paradigmático de ello, siendo uno de los pocos textos que parece seguir las instrucciones de Flaubert. En las siguientes líneas analizaremos las condiciones de su aparición y su relación con lo real y la ficción.

La utopía de *Facundo* entre un presente y un futuro, entre la barbarie de la Pampa y la civilización de Buenos Aires, se trastoca en el *Museo* de Macedonio en la utopía vanguardista entre la realidad y la ficción. Su complejidad genérica es simétricamente opuesta a la heterogeneidad de *Facundo*; como señala Piglia, nos resistimos a leer la obra de Sarmiento como una novela por la ausencia de ficción, mientras que la singularidad de *Museo* es el exceso de ficción y su (casi) total autonomía.

Tras la publicación en 1967, la crítica se centró en el modo en que Macedonio proyectaba la ficción y en cómo ello condicionaba su caracterización genérica.⁶ En “La crítica macedoniana: desafío y riesgo”, Mónica Bueno sugiere tres críticos que sentaron las bases de la recepción de su obra: Ana María Barrenechea y Fernández Moreno en la década del cincuenta, y Jitrik en los setenta. La primera destacaba el humorismo peculiar de Macedonio, y el segundo lo calificaba como un anarquista en todas sus facetas –literaria, política, vida diaria, etcétera–. El artículo de Jitrik –“La novela futura de Macedonio Fernández” (1971)– es una lectura íntimamente ligada a los cambios operados entre la crítica de los sesenta, influida por el posestructuralismo y la teoría de la recepción.⁷ Por ello, resulta de gran interés en relación con la complejidad genérica de *Museo*, pues Jitrik se decanta por hablar de “texto” antes que de “novela”. Según el crítico, la obra inaugura un nuevo género cuya trama argumental se reduce a su proceso de escritura y lectura. Consiste en un texto umbral entre la novela “mala”

⁶ Antes de la publicación póstuma de *Museo*, la centralidad de Macedonio era notable en el campo literario argentino de los años veinte, sobre todo, entre los colaboradores de *Proa*, *Revista Oral* y *Martín Fierro*.

⁷ Para un análisis más pormenorizado, se recomienda “Irrupción de Macedonio Fernández en la teoría y en la crítica de los años sesenta” de Ana María Paruolo.

tradicional (mimética) y la “buena”, y en ese vaivén se encuentra el elemento utópico de *Museo* que nos proponemos analizar.

Nadie duda de que Macedonio haya sido un escritor de vanguardia, pero cabría aclarar a qué responde ese calificativo de acepciones tan diversas. “Vanguardia” significa literalmente lo que va por delante; en arte, se refiere a todo autor u obra que mira al futuro, que se adelanta a su tiempo —desde este punto de vista, todo artista trasgresor es de vanguardia—. Finalmente, “vanguardia” alude a los movimientos de principios del siglo pasado con un afán de ruptura en relación con la cultura y la política. En este sentido, todo el arte del siglo XX pone de manifiesto el espíritu militarista con un fin más trasgresor que el anterior. El pesimismo romántico se traduce en una extrema negación del pasado, y la utopía romántica se desplaza por una desconfianza hacia el futuro, lo que da como resultado una pasión por el presente (Badiou). De ahí la predilección por la poesía como el género más oportuno para exponer lo efímero, lo instantáneo, el presente más absoluto. Para explicar ese fenómeno, Luciana Del Gizzo ha acuñado la expresión de “estética de umbral” a partir de la noción “época de umbral” de Hans Robert Jauss. El crítico denomina así a todo período histórico difícil de clasificar por encontrarse aún en transición entre dos paradigmas —Jauss lo ejemplifica con el siglo XVIII como umbral entre el Barroco y el Romanticismo—. Aplicado al siglo XX, Del Gizzo concibe cada movimiento de vanguardia como la manifestación consciente de ese estado en transición. En este sentido, la vanguardia sería un paréntesis entre una estética caduca y otra que está por venir, en potencia aún. El vanguardista anuncia una nueva era en términos artísticos, una estética aún desconocida, de ahí que sus obras proyecten ese presente en tránsito.

Junto a esta pasión por el presente, las vanguardias abogan por una pasión por lo real (Badiou 79). El vanguardista es realista, en el sentido de “lúcido”, al percatarse de las inquietudes que habían atormentado al romántico y, admitiendo que son irresolubles, elabora un arte que acepta cuestiones como la fugacidad del tiempo o la inefabilidad del lenguaje. Así, el arte abstracto, carente de referencialidad, señala esas verdades ineludibles. El arte de vanguardia es realista según la acepción que sugiere Portantiero de “realismo”: “forma de aprehensión consciente de tendencias reales en la profundidad de la esencia de la realidad” (58). El vanguardista reconoce la imposibilidad de comunicación y la realidad de la muerte, y asume el lenguaje lúdico o su desarticulación como medio para proyectar esa incapacidad —*Altazor* (1931) de Huidobro es un adecuado ejemplo—. Bajo estos postulados, el *Museo* de Macedonio es una novela de vanguardia porque comparte las dos pasiones del siglo XX, como veremos a continuación.

Iniciada en 1904, pero publicada de manera íntegra en 1967, la obra es un ilustrativo ejemplo de “acción diferida” (Foster 31-35). Foster sugiere que la primera oleada de vanguardia (años veinte) se habría estancado en mera teoría que se desplegaría en oleadas intermitentes a lo largo de la centuria, siendo la década del sesenta su período de culminación. Así, las denominadas “neovanguardias” o “posvanguardias” ponen en práctica la lógica rupturista que en las vanguardias primigenias se reducían a una retórica sin más. En el caso de Argentina, el movimiento *poesía buenos aires* de los años cuarenta fue un intento por “volver a la vanguardia” —de ahí el título de la tesis de Del Gizzo—. En esta atmósfera, Macedonio continúa la escritura de *Museo*, texto que se iniciaría impulsado por el estímulo artístico de principios de siglo, y que finalizaría motivado por el ambiente renovador de las vanguardias diferidas.

La obra pone de manifiesto su proceso de escritura; es una novela en potencia saturada de estrategias metaficcionales hasta el punto de perder su referente extratextual mediante la semiosis diferida.⁸ Dicha noción, acuñada por Aznar Pérez, se genera en aquellos textos cuyo

⁸ Con semiosis diferida aludimos al texto como un signo cuyo significado se presenta como una promesa, pues se encuentra pospuesto.

significado se encuentra aplazado al hacer de la escritura su propia trama argumental. A lo largo de sus numerosos prólogos, la voluntad del narrador es que “el lector sepa que siempre está leyendo una novela” (Fernández 174), actitud que se adecua a la pasión por lo real del vanguardista. Así, *Museo* busca desmitificar la credulidad del pacto de lectura de la novela tradicional y por ello se pregunta el narrador: “¿[...] no es genuino el fracaso de arte, la mayor quizá la única frustración, abortación, el que un personaje parezca vivir?” (Fernández 177). Si bien es cierto que la obra de Macedonio se ha calificado de antirrealista por su experimentación formal, en ella se afirma que “esta novela se parece más a la vida que la novela mala o realista, es decir, la novela correcta” (Fernández 226). Por ello, el narrador de *Museo* recuerda continuamente al lector que se encuentra en el presente de lectura: “No hay más momento de arte que el momento de lectura presente” (Fernández 409) o explica que “el almanaque de la ciudad tiene 365 días de un solo nombre: ‘Hoy’” (Fernández 356), lo que se adecua a la pasión por el presente ya aludida.

Esa continua insistencia coloca el artificio textual en el centro y hace de la novela una “obra inorgánica” en términos de Bürger, es decir, aquella manifestación artística que afirma su condición de obra de arte y/o su proceso creativo. El macedoniano es un texto autorreferencial que recuerda en diversas ocasiones al lector su estatus ficcional, otorgándole a él todo el protagonismo del argumento y adscribiéndose así a la definición de literatura como lectura. Por ello, no sería arriesgado aventurar que, cuando Macedonio define la novela como “historia de un destino completo”, ese destino se refiere al *fatum* del lector, no al héroe ficticio.

Paradójicamente, la ficción se encuentra siempre aplazada, inalcanzable, pues en el hecho de reconocer su propia naturaleza ficcional, la novela deviene algo real. En otras palabras, por medio de estrategias irrealistas y mediante la ruptura de la ilusión referencial, el libro muestra su verdadero armazón al lector. La novela es lo real porque es lo único que el lector puede constatar empíricamente por medio de la lectura y, en consecuencia, la ficción es algo utópico. Macedonio pretende demostrar que en una novela realista convencional, donde sí se busca el efecto de lo real, las estrategias retóricas se vuelven en su contra, dando como resultado un texto más artificioso que el “antirrealista” *Museo*.

Idealismo referencial/realismo no referencial: dos modos de proyectar lo real

Tras el breve análisis de ambos textos por separado, el presente apartado los examina en su conjunto con el fin de proponer dos procedimientos narratológicos antitéticos que se operan en una y otra obra. Podemos concluir que, como plantea Piglia, son textos diametralmente opuestos por la distinta relación que mantienen entre ficción y realidad. *Facundo* se presenta como un relato histórico, pero se narra desde una óptica dramática, mítica y utópica, como se observa en los comentarios del narrador que restan fidelidad a la obra; *Museo* insiste en su carácter ficcional y señala al lector las falacias de la escritura “realista” tradicional. El primero busca convencer al lector sobre su modo de interpretar la realidad histórica, aunque no consigue la mimesis esperable y, por consiguiente, invita a la desconfianza. El segundo es plenamente diegético, pues la instancia narrativa se prolonga en esa frontera entre lo real y lo ficticio. La utopía sarmientina es la historia, la de Macedonio es la ficción verosímil; Buenos Aires es la esperanza futura y civilizada para Sarmiento, mientras que para Macedonio representa el espacio de la realidad bárbara del cual los personajes quieren huir: “Por eso cuando andan por las calles de Buenos Aires se sienten reales y ansían volver a latir en la novela” (Fernández 297).

A partir de aquí, podríamos trazar dos líneas paralelas que distinguieran entre una obra idealista pero referencial –inaugurada por *Facundo*–, y otra realista pero cuya referencialidad

se encuentra en la diégesis textual –representada en *Museo*–.⁹ Tal división puede resultar eficiente para diferenciar el modo en que se lee lo real y la ficción, y la utopía buscada en uno y otro libro. Habría pues una línea de continuidad en cuyos extremos estaría una y otra obra; el *Facundo*, como la manifestación literaria del “idealismo referencial”, frente al *Museo*, como “realismo no referencial”.

Museo y *Facundo* son simétricamente opuestos también por su disímil relación con el poder, es decir, su autonomía respecto a lo político, algo que se proyecta tanto en forma como en contenido. En “Tres propuestas para el próximo milenio” Piglia explica la importante relación entre literatura y política, y alude a ciertos relatos de Estado, es decir, ficciones que crea el poder dominante que la novela absorbe, reproduce y transforma –a favor o en contra de la hegemonía–. Teniendo en mente la producción de Rodolfo Walsh y la cultura de masas, Piglia afirma que “la escritura de ficción tematiza la distinción verdadero-falso, contrapone versiones antagónicas y las enfrenta” (88), por ello, su primera propuesta para el próximo milenio es el empleo de “la verdad como horizonte político y objeto de lucha” (88). La relación entre *Facundo* y el poder político es más evidente que en *Museo* al ser una denuncia al caudillo y por su interés de organización nacional que, escrito desde el exilio, se torna subversivo, un contra-discurso que más adelante se volverá hegemónico a partir del proyecto liberal iniciado por Mitre.

El *Museo* posee un vínculo más sutil, pero no menos importante con la política y el poder. A primera vista, parece una novela de evasión, desinteresada por la realidad. Tal evasión responde al interés vanguardista de revolucionar la sociedad por medio de la rebelión artística. Así, cuestionar la tradición literaria implica poner en duda otros ámbitos de la cultura y/o la historia; romper con las convenciones estéticas invita a polemizar con creencias de orden político, social, histórico, ideológico, etc. Cuando se afirma que los personajes se refugian en la novela para huir de la realidad, se pone de manifiesto que esta es deficiente o no corresponde a lo que debería ser. Hay una incitación al cambio, no mediante la perspectiva ilustrada ya obsoleta, sino desde una toma de conciencia de los males del progreso moderno que representa Buenos Aires. En otras palabras, se revierte la fórmula civilización y barbarie. *Museo* no es una propuesta política ni abandera una ideología concreta, aunque al escribir una novela fragmentaria que indica su carácter ficticio, Macedonio desarticula la realidad y la ficción al mismo tiempo. *Museo* preludia un cambio estético y social que aún no se puede advertir, de ahí que se ajuste a la definición de literatura propuesta por Piglia: “[...] la literatura está siempre fuera de contexto y siempre es inactual. Dice lo que no es, lo que ha sido borrado: trabaja con lo que está por venir” (“Tres propuestas” 92).

El *Facundo* y el *Museo* ofrecen una constante de la literatura argentina vinculada a la utopía: la poética de la conspiración. Como explica Pablo Besarón, la cultura argentina está signada por la conspiración desde sus inicios. Así, *Facundo* ofrece numerosas conspiraciones: la que arrastra a Rosas al poder y aquellas que conjuran cómo derrocarlo o mantenerlo en él (Besarón 54). Estamos ante una conspiración política que en *Museo* deviene artística, esto es, un complot a la Institución Arte, al concebir la escritura como una conjura (Besarón 120). En palabras de Piglia: “En *Museo* se cuentan dos cosas: cómo se escribe una novela y cómo se hace una conspiración. El modelo de la conspiración [...] circula además en aquellos textos que funcionan dentro de la tradición [argentina]” (*Las tres vanguardias* 85). Así, mediante la conspiración, una y otra obra representan el pensamiento propio de su siglo: *Facundo* busca alcanzar un ideal político, en consonancia con el espíritu ilustrado-romántico y nacionalista en

⁹ Cabe aclarar que nuestra acepción de “realismo” se aleja de la noción marxista del arte como “mediación” de lo real –o la teoría del reflejo–, sino en un sentido de utopía por reflejar lo real.

que se inscribe; *Museo* responde a las problemáticas artísticas de vanguardia conspirando contra la Institución Arte.

Conclusiones

Iniciamos nuestro estudio con una dicotomía propuesta por Piglia entre dos figuras tan fundamentales como antitéticas: Sarmiento y Macedonio Fernández. Sus dos obras paradigmáticas, *Facundo* y *Museo* respectivamente, son simétricamente opuestas, pero comparten ciertas problemáticas genéricas, como demuestra la recepción de ambas. Mientras el texto de Sarmiento es conflictivo por su heterogeneidad genérica y su ambivalente relación con la realidad histórica, el de Macedonio proyecta una complejidad en su vinculación a la ficción. En *Facundo*, la resistencia a la ficción y su interés por la veracidad de su argumento se explican por su proyecto de denuncia, lo que determina su falta de autonomía ficcional y política; juzgarla como novela ficcional fue el arma con que sus detractores se lanzaron para desacreditar a Sarmiento. En *Museo*, la obsesión por la ficción hace de la novela una obra “realista” al mostrar la conciencia de su estatuto ficcional ante el lector. A partir de lo expuesto, sugerimos la dicotomía entre “idealismo referencial” frente a “realismo no referencial” para explicar su disímil relación con lo real y la ficción, tanto en forma y como en contenido. A su vez, nos adscribimos a la antítesis trazada por Piglia al diferenciar el modo en que ambas obras funden política, ficción y las “prácticas de la verdad”.

Obras citadas

- Aznar Pérez, Mario. “La semiosis diferida del texto: indeterminación literaria y posibilidades de transgresión.” *Estudios de teoría literaria. Revista digital. Artes, letras y humanidades*, 11/6, 2017, 191-201.
- Badiou, Alain. *El siglo*. Manantial, 2005.
- Barthes, Roland. “El efecto de realidad.” *El Susurro del Lenguaje*, Paidós, 1987, 210-219.
- Berrenechea, Ana María. “Macedonio Fernández y su humorismo de la nada.” *Textos Hispanoamericanos. De Sarmiento a Sarduy*, Monte Ávila, 1978, 105-123.
- Besarón, Pablo. *La conspiración: ensayos sobre el complot en la literatura argentina*. Simurg, 2009.
- Bueno, Mónica. “La crítica macedoniana: desafío y riesgo.” <http://2010.cil.filo.uba.ar/ponencia/la-cr%C3%ADtica-macedoniana-desaf%C3%ADo-y-riesgo>.
- Bürger, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Península, 1987.
- Compagnon, Antoine. *El demonio de la teoría. Literatura y sentido común*. Acantilado, 2015.
- Contreras, Sandra. “Facundo: la forma de la narración.” *Historia crítica de la literatura argentina. IV. Sarmiento*, Emecé, 2012, 67-93.
- Demaría, Laura. *Argentina-s. Ricardo Piglia dialoga con la generación del 37 en la discontinuidad*. Corregidor, 1999.
- Del Gizzo, Luciana. *La vanguardia después de la vanguardia: el invencionismo y su deriva en el movimiento poesía buenos aires (1944-1963)*. Tesis doctoral, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras.
- Dill, Hans-Otto. “Domingo Faustino Sarmiento: *Facundo*. Apropiedades de la realidad en la novela hispanoamericana de los siglos XIX y XX.” *Iberoamericana*, 1994, 62-74.
- Espósito, Fabio. *La Emergencia de la novela en la Argentina (1880-1890)*. <http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.295/te.295.pdf>.
- Fernández, Macedonio. *Museo de la Novela de la Eterna*. Cátedra, 1995.

- Foster, Hal. *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Akal, 2001.
- García, Carlos. "Historia de una gestación. *Papeles de reciénvenido* y la atmósfera intelectual porteña." *Historia crítica de la literatura argentina. Volumen VIII*. Macedonio, Emecé, 2007, 47-81.
- Jauss, Hans Robert. *Las transformaciones de lo moderno. Estudios sobre las etapas de la modernidad estética*. Visor, 1995.
- Jitrik, Noé. "La novela futura de Macedonio Fernández." *La novela futura de Macedonio Fernández*. Universidad Central de Venezuela, 1973, 39-86.
- Laera, Alejandra. *El tiempo vacío de la ficción: las novelas argentinas de Eduardo Gutiérrez y Eugenio Cambaceres*. Beatriz Viterbo, 2004.
- Lukács, Georg. *Teoría de la novela*. Siglo Veinte, 1966.
- Molina, Hebe Beatriz. *Como crecen los hongos: la novela argentina entre 1838 y 1872*. Teseo, 2011.
- Paruolo, Ana María. "Irrupción de Macedonio Fernández en la teoría y en la crítica de los años sesenta." *Historia crítica de la literatura argentina. Volumen VIII*. Macedonio, Emecé, 2007, 67-81.
- Piglia, Ricardo. "Ficción y política en la literatura argentina." *Crítica y ficción*, Siglo Veinte, 1990a, 199-207.
- _____. "Sobre Borges." *Crítica y ficción*, Siglo Veinte, 1990b, 47-55.
- _____. "Sarmiento escritor". *Filología*, n.º 1-2, 1998, 19-34.
- _____. "Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)." *Pasajes: revista de pensamiento contemporáneo*, 28, 2009, 81-93.
- _____. *Las tres vanguardias*. Saer, Puig, Walsh. Eterna Cadencia, 2016.
- Portantiero, Juan Carlos. *Realismo y realidad en la narrativa argentina*. EUDEBA, 2009.
- Sarmiento, Domingo Faustino. *Facundo. Civilización y barbarie*. Cátedra, 1997.
- Sommer, Doris. *Ficciones fundacionales. Las novelas nacionales de América Latina*. Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Sorensen, Diana. *El Facundo y la construcción de la cultura argentina*. Beatriz Viterbo, 1998.